

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLVI. Jahrg.

St. Francis, Wis., Juli und August, 1919.

No. 7 und 8

The Liturgical Position of the Chant.

Paper by Dom Lambert Nolle, O. S. B.

(Concluded.)

We may call the Chant a sermon, but a sermon not so much addressed in words to the intellect as an appeal by the music to the emotions. It is true the Church does not hold and teach that religion is merely a matter of sentiment as some modern Protestants do; on the contrary, she teaches us that religion is a submission of the mind and will to God, not only during the hours of devotion, but in our whole life. The Church therefore does not encourage emotionalism as we see it in the so-called religious revivals. Nor does she consider feelings as actions of a third faculty of the soul, equal in rank and importance to the intellect and will, as some modern philosophers do. On the other hand, the Church possesses an experimental psychology of many years' standing, *i. e.*, a practical knowledge of the human soul, which enables her to treat religious feelings in such a way as neither to exaggerate nor to ignore their importance. She knows how often feelings *help* the will if roused moderately and used aright, and how often, on the other hand, feelings seriously *hinder* the actions of the will in spite of the clearest judgments of the intellect. Now by religious music the Church endeavors to rouse the emotions in a moderate way, and to guide them in such a manner that they may be in harmony and sympathy with the acts of worship, that they may *not* be a cause of distraction to the mind, nor an obstacle to the will, but rather a help to recollection and to the submission of the soul in the worship of God. It is true these emotions are not roused and guided by music *only*, but also by the texts and ceremonies of the Liturgy, by sermons, and by the decorations and the architecture of the house of God; yet the Chant has perhaps in most cases the largest share. It lasts (as a rule) longer than the sermon; it makes a deeper impression on most people than the words of the Liturgy; it offers more variety than the architecture, and it may touch the hearts of the faithful even whilst they say their prayers, whereas the decorations and ceremonies only move the soul when the whole attention is given to them. In order that the whole purpose of liturgical music may be attained, it is desirable that *different*

emotions should be roused according to the different feasts and seasons of the year, and the different parts of the Holy Sacrifice, as they are suggested by the liturgical texts.

PLAIN CHANT AND HARMONIZED MUSIC.

Harmonized music has for this purpose several means at its disposal, *viz.*, different rhythms, times, notes, voices, harmonies, keys, accidentals. Plain chant, on the other hand, seems to offer very little variety. The accompaniment of the organ, if used according to the best authorities (*i. e.*, in a subdued way and diatonic), produces little change in the character of the chant. As far as the different tunes are concerned, it is really remarkable that sometimes the same tune is used for joyful and sad occasions. The Gradual "Ecce Sacerdos," *e. g.*, for Conf. Pont., has the same tune as the Gradual for Maundy Thursday "Christus factus est," which is well known by its use at the end of Tenebrae. The Gradual "Justus ut palma" of a Confessor non Pont, of the Requiem Mass. Neither are the *Modes* supposed to rouse any definite kind of feelings by their characteristic intervals. The 5th, 6th, 7th and 8th Modes are sometimes considered joyful, owing to their similarity to the Major keys. Yet we find the 6th and 8th Modes in the Requiem Mass, the 5th in the Gradual "Christus factus est," the 7th several times in Passion Week and Holy Week. On the other hand, we find the 1st and 4th Modes, which seem nearly related to our Minor keys, on great and joyful feasts. In the 4th Mode are the 1st and 3rd Offertory on Christmas Day, also the Offertories of the Epiphany, Easter Sunday, Pentecost and Corpus Christi. The 1st Mode occurs on Christmas Day (3rd Com.), in the Sequences of Easter and Pentecost, and in the joyful Introit "Gaudeamus."

These examples show us that in Plain Chant the composer has left a great deal to the chorister's personality to rouse different emotions in the hearts of the faithful, whereas in modern music the composer has done more and has left less to the chorister. As harmonized music demands nearly the whole attention of the singer, he is neither able nor expected to pay much attention to the meaning of the words, whereas Plain Chant demands that the chorister should first himself be moved by the sacred text to

joy or sadness, to acts of adoration, praise, thanksgiving, petition or contrition, and then express them in the chant, and so as to call them forth also in the hearts of his hearers (compare the hymn at Tierce).

I remember how, years ago, an eminent musician compared music with architecture. He said that the score as it comes from the hands of the composer can not be compared to a finished building; it does not give more than the plan of it. The actual builders are the singers; they give to the musical edifice its reality, which only lasts during the actual chanting. If we go a little farther in this comparison we may say that in harmonized music the composer has added to the plan the measurements, colors, and other details, whereas the notes of Plain Chant do not give us more than general outlines, which must be supplemented partly by the choirmaster during the practice and partly by the choirster during the singing at the divine service. Only then will the Chant show its mysterious beauty and produce the effects, which St. Augustine felt at Milan. From this we see how great is the influence of the chorister. If he enters thoroughly into the idea of the Church he will also benefit his own soul. Eminent church musicians have often repeated to themselves the warning words: People who always sing forget how to pray. If we make the Chant a prayer, as it is meant to be, it will form a safeguard against this danger.

A PRACTICAL CONCLUSION.

There is no need to spend much time in drawing practical conclusions from the points we have considered. It is obvious that the liturgical music should always be well practised. The sanctity of the words requires it. Furthermore if the notes take all the attention of the singers they will not be able to sing with expression. It seems advisable that choirs that can not read well should rather sing fewer pieces well than many less well; by a few pieces sung well they will edify their congregation, and they themselves will profit more. Whatever they can not sing they may chant. If, e. g., they chant the Gradual to the tune of a Psalm as it is done in many churches, *one* Alleluja of each Mode would suffice for them. If they have no time to practice the Offertory of a certain Sunday or Feast they might chant it and after it sing another one they know suitable for the feast or season.

In the second place it is desirable that the singers should, at least in a general way, try to keep in their mind the object of the feast or the spirit of the season.

The ideal would be if they entered into the

meaning of every text of the chant. Means to this end are the reading of explanations or translations of the text or of the whole Mass for the day. The Collect, the Epistle or Gospel are often the best key to the meaning of the Chant. In some places where a priest is always present at the practice he might have some explanations during the pauses as is done in several places I know. The meetings of our Society will no doubt help us in this matter either directly or indirectly. Thus we shall gradually come nearer to the ideal of ecclesiastical music, which the Church proposes to us. This ideal may seem to some of you altogether out of reach for some choirs, but there is no reason why we should not work, each one according to his power, to come as near to it as possible. In the meantime even our imperfect service of praise, if offered with reverence, will be acceptable to our heavenly Master who sees our good will, and He can and will supplement our efforts by His grace, so that the faithful also may be edified.

Die "Missa de Angelis."

Mitgeteilt von Ludwig Bonvin S. J.

Under den Messen der vatikanischen Ausgabe ist die Messe von den Engeln hierzulande und wohl auch anderswo, besonders in den Ländern französischer Zunge die meist gesungene. Sie verdankt ihre Beliebtheit nicht etwa ihrer grösseren Schönheit, denn an musikalischem Wert wird sie von andern Choral-messen übertroffen; sie verdankt diese Beliebtheit vielmehr ihrer sich den modernen Kompositionen nähernden Tonalität und melodischen Anlage, durch die sie dem Verständnis der Masse der Gläubigen entgegenkommt.

Bei der unleugbaren Beliebtheit dieser Messkomposition wird der Kirchenmusiker einige Angaben über ihre Entstehungszeit, Zusammensetzung und melodischen wie rhythmischen Eigenschaften willkommen heissen.

Der grosse Choralgelehrte Anton Dechevens, S. J., dessen Werke eine viel zu wenig benutzte Quelle der Belehrung und Aufklärung in der gregorianischen Sache sind, spricht sich auch über unsere Messe aus. Ihm sind folgende Mitteilungen entnommen.

Bemerken wir vorerst, dass diese Messe keinesfalls ein in sich gleichartiges Werk ist, dessen Teile einem und demselben Autor und einem und demselben Zeitalter angehören.

1. Das *Kyrie* ist eine ziemlich moderne Komposition: man hat es bisher nur in wenigen Handschriften gefunden und die ältesten unter ihnen gehen nicht über das Ende des

14ten oder den Anfang des 15ten Jahrhunderts zurück. Die Pariser Nationalbibliothek enthält die Komposition in No. 904, 905, und 830 ihrer lateinischen Abteilung. Unsere Melodie ist ferner,—jedoch dem *Benedicamus Domino* zugeteilt,—im Graduale von Salisbury, aus dem 15ten Jahrhundert, zu finden.

Diese Handschriften weichen, besonders in ihrer Notengruppierung, voneinander ab. Die vatikanische Ausgabe scheint der Handschrift 830 zu folgen.

Wie dem auch sein mag, im 15ten Jahrhundert war der Sinn für rhythmische Notation schon längst verloren gegangen; mit einigen Ausnahmen — das bald zubespreekende Credo ist ein Beispiel der letzteren—erkannte man den Choralnoten keinen Dauerwert-Unterschied zu, und der Quadratnotation keine rhythmische Geltung; es hatte deshalb wenig auf sich, ob die Noten in den Melismen zu zwei, zu drei oder zu vier zusammengruppiert wurden. Wie immer sie geschrieben sein mochten, man sang sie eine nach der andern, in gleichen Zeitwerten und gleichmässig taktiert, wie Dom Jumilhac in seiner grossen Abhandlung über den Cantus planus aus einander setzt. Praktisch existierten die Notengruppierungen nicht oder sie gestalteten sich nach dem Belieben des Sängers, der atmete und trennte, wo es ihm gut dünkte, ohne sich um die ihm ja unbekannte Satzbildung zu bekümmern. Die Notenschreiber gruppieren die Noten, wie schon Elias Salomon in 13ten Jahrhundert sagte, einzig "ad decorem et honestatem positionis punctorum et notae libri, non ad cantandum", d. h. sie richteten die Notenreihen so ein, dass sie ein nettes Aussehen hatten, nicht aber zur Leitung des Sängers.

Daraus folgt selbstverständlich, dass jede jetzt vorgenommene Rhythmisierung des Kyrie eine subjektive ist, die je nach dem Kunstgeschmack- und Vermögen des Bearbeiters gut oder schlecht geraten mag.

2. *Gloria* und *Credo*. Der Ursprung und das Datum dieser Teile der Missa de Angelis sind schwer zu bestimmen, wegen der Seltenheit der sie enthaltenden Handschriften. Man findet die Stücke nicht in den oben für das Kyrie erwähnten Handschriften und auf andere wird kaum hingewiesen.

Nach dem spanischen *Boletín de Santo Domingo de Silos* (April 1906) soll das *Gloria* schon von alters her in den Kirchen des mozarabischen Ritus gebräuchlich gewesen sein, obwohl man es in den Handschriften dieses Ritus erst vom 15ten Jahrhundert an findet.

Was das *Credo* angeht, so sang man es zu Florenz im 15ten Jahrhundert, wie uns ein

1853 veröffentlichtes Gesangbüchlein belehrt, welches "nach den alten Chorbüchern dieser Kirche" das *Officium Nativitatis D. N. J. C.* und in der ersten Weihnachtsmesse unser Credo reproduziert.

Es liegt mir ein Facsimile dieses letzteren Stückes vor. Seine Notation besteht ausschliesslich aus dem Quadratpunkt und der rautenförmigen Note. Diese beiden Notenformen sind darin so geordnet und verteilt, dass kein vernünftiger Zweifel darüber aufkommen kann, dass sie rhythmisch proportional verstanden und gesungen werden wollen. Der Quadratpunkt ist darin die Einheitsnote, die Raute dagegen die um die Hälfte kürzere Note. Das Stück kann so ganz regelmässig taktiert werden, indem jeder Taktierzeiteil entweder eine Quadratnote (Viertelnote) oder zwei Rauten (Achtel) enthält. Taktiert wird nicht nach Gruppen, d. h. nicht nach modernen Takten, sondern einfach Zeiteil für Zeiteil, entsprechend der im Orient noch jetzt üblichen Chronos-Taktierung. Nur bei *ex Maria Virgine, et homo factus est*, wo nach je einem Quadrat eine Raute folgt, muss die Quadratnote als punktiertes Viertel gesungen worden sein. Bei "adoratur" wird der Rhythmus in sinnreicher Weise breiter: jede Silbe ist mit einem Doppelquadrat versehen.

Der paarige Rhythmus, den wir in unserm Credo erblicken, war übrigens zu dieser Periode auch der Rhythmus des gewöhnlichen, wahrscheinlich ältesten Credo (I in der Vaticana), wie das in St. Gallen im Jahre 1506 geschriebene Troparion J. Branders und das Kapitel VI, der Choralabhandlung Dom Jumilhacs beweisen.

3. *Sanctus* und *Benedictus*. Wir haben hier eine der vielen Anpassungen der Melodie des *O Christi pietas* an voneinander sehr verschiedene Texte. Diese schöne Melodie war in der Tat im Mittelalter so beliebt, dass man sie möglichst viel zur Geltung bringen wollte. So hat sie zum Beispiel der hl. Thomas von Aquin benutzt beim Komponieren der Antiphon zum *Magnificat* der Vesper des hl. Sakraments—*O quam suavis est, Domine*.

Die Melodie, *O Christi pietas* findet sich in einem St. Galler Antiphonar des 11ten Jahrhunderts und gehört also noch dem goldenen Zeitalter der dortigen Notation an; sie ist in rhythmischen Neumen geschrieben. Ihr ursprünglicher Rhythmus kann also erkannt und auf das *Sanctus* angewandt werden.

5. *Agnus Dei*. In den früheren gedruckten Ausgaben der Missa de Angelis, die Ausgaben von Reims und Cambrai mit einbegriffen, erscheint das *Agnus Dei*, wie das *Sanctus*, mit

der Melodie der Antiphon *O Christi pietas*, in mehr oder minder umgemodelter Form. Die Vatikanische Ausgabe bietet dagegen die Lesart der Handschrift 905 der Nationalbibliothek, welche vom *O Christi pietas* nur einige Reminiszenzen enthält. Diese Reminiszenzen sind im jedesmaligen Anfang der drei Agnus Dei am deutlichsten.

Es sei zum Schluss noch bemerkt, dass das Facsimile der Handschrift 905 rhythmuslose Notenreihen enthält, ferner dass das gregorianische Aussehen der Notation in der Vaticana das Verdienst der Redaktion dieser Ausgabe ist.

Chronicle and Comment.

(By Albert Lohmann.)

When the Germans were on their march through Belgium in 1914, so press reports state, the Holy Father was requested to use his influence with the invaders to keep the great liturgical publication establishment of Desclée, Levebre & Co. at Tournai from falling a prey to the ravages of war. The buildings and contents remained intact until the fall of last year, when the bombardment of the Allies reduced everything to ashes. It is painful to learn that the loss is to a considerable extent irreparable, many old documents, codices, author's manuscripts, etc., having been destroyed by the fire. The financial loss is said to amount to some two million dollars. The Tournai edition of breviaries, missals, and Gregorian Chant books have a world-wide fame and circulation.

* * *

The finely carved casing of the great organ in the *Hofkirche* at Lucerne, Switzerland, has been saved from ruin threatened by the ravages of wood-worms. It required about a million wooden plugs to fill in the "excavations" of the destructive little borers. And now the organ is being enlarged at a cost of 50 000 francs.

* * *

The consecration of the new archbishop of Santa Fe, N. M., on May 7, was in several respects a most notable event. Here was indeed a case of "exaltabit humiles"; for an humble Franciscan friar, Father Albert Daeger, who had been laboring with singular success in the poorest Indian and Mexican missions of New Mexico for almost the full extent of his priestly career, was raised up by the Lord to rule His Church as Metropolitan of the ecclesiastical province of Santa Fe. Again, here was a Franciscan, called to govern the Church in a territory of which the Fran-

ciscan friars were the first missionaries 300 years ago; a Franciscan, consecrated in the cathedral in which rest the remains of some of those pioneer Franciscan missionaries; a Franciscan, whose selection for the archiepiscopal see of old Santa Fe was hailed with delight and satisfaction in the whole Southwest, where the people of all shades of belief retain in fondest memory the self-sacrificing and remarkably successful labors of the early missionary friars, who brought the light of Faith and civilization to the natives of those parts during the early days of Spanish rule on this continent. The Jesuit editor of the Spanish *Revista Catolica* writes in his report of the consecration festivities that the Catholic atmosphere which the pioneer Franciscans bequeathed to Santa Fe, is still in evidence at the present day, and that the outpouring of Catholic life which he witnessed in the old city of "Holy Faith" on the day of Msgr. Daeger's consecration, was such as to make him feel himself transplanted in spirit to the Catholic countries of Europe. And it will be of particular interest to the readers of the *Caecilia* to be told, on the same authority, that the church music performed at the consecration ceremonies was "*el canto gregoriano muy bien rendido*," the Gregorian chant very well rendered by the Brothers and students of the college of San Miguel. *El canto gregoriano!* How appropriate that, on this great day of the sons of the Seraphic Father, for, to their great credit be it said, the cultivation of the ancient Chant of the Church is one of their most cherished traditions!

* * *

In a scholarly treatise bearing on the psychology of musical hearing, Johannes Schreyer, the Dresden musical savant, makes the following pointed remarks here given in translation: "We have every reason to ponder the fact that even the virtuoso composers are still so deficient in the art of giving an exact graphic representation of how they interpret their own music. One is tempted to surmise that here too there is some connection between the backwardness of theory and the failure of practice. We shall have to look for psychological reasons to explain why it is that only since the end of the 18th century musicians make an effort, by using symbols (*p*, *f*, *cresc.* etc.), to facilitate the understanding of a musical masterpiece and to put a check upon the possibility of its being variously interpreted. Why was it just Beethoven, who made the first attempts and made them with such painstaking care as to stand out unique in this respect among all composers

even up to the present time? Why were Beethoven's attempts not followed up and developed more by Mendelssohn and Schumann, or by Chopin, who was so extremely sensitive, so factitious in matters of form? "Why", above all, did Franz Liszt, who had the most profound knowledge of the mysteries of expression, show such carelessness in the notation of his nuances? Even he failed to recognize the great importance of indicating the phrasing, although, as the adept at histrionics *par excellence*, he had been able, more than any other musician, to look deeply into the relation existing between a cold and lifeless note-picture and its living representation in tone, into the relation of composer to interpreter as distinct from the relation of interpreter to audience."

Schreyer's surmise as to the cause of the trouble is rather broad and vague. Richard Wagner, we know, wrote very minute and, so he thought at the time, unmistakable directions as to interpretation and expression in the scores of his earlier works, and so did our own Dr. F. X Witt of blessed memory. But when these men found themselves disapproving of performances of their compositions which others directed and almost swore they directed with scrupulous exactness according to directions in the scores, and after being occasionally reproached and told that their manner of directing their richly annotated compositions was at variance, in some respects at least (e. g. in the matter of tempo), with their own written designations in the score, then both—Wagner and Witt—threw up their hands in despair. And all the compositions published by them after these experiences, were furnished with only the most necessary and, at that, with only general hints as to interpretation. And so composers generally relax from their first anxious efforts to give a detailed indication of every shade of emotion and of even the slightest variation of tempo in their compositions. Such efforts are hopeless and will remain hopeless, until some inventive genius—not necessarily a composer—happens along and shows the musical world how simple it was as to devise a complete and accurate code of signs and illustrations by which even the slightest pulsations of the composer's heart and all, even the subtlest stirrings of a Muse-inspired soul may be read—from paper. Too much is expected of the composers. They are blamed for not being able to invent a system of writing that will spread upon paper a full view of their musical soul-life. This is unfair, unjust. Composers willingly throw open the portals of their souls for others to look in and share their delights. What is lacking is visi-

bility. Let those who would be their beneficiaries, invent the contrivance that will visualize these invisible sanctuaries. In the meantime, let us be patient and not endorse too readily the oblique shaft which Schreyer directs at the musical doctrinaires and theorists, who have enough to exculpate themselves from without being held responsible for the graphic limitations of the composers. Yes, let us be patient. It took thousands of years for so simple a thing as our musical staff to materialize. But it materialized—that, and not the time it took, is the important thing to bear in mind. And so too the day of absolutely perfect music writing will materialize, surely or—perhaps.

* * *

There is an extremely piquant Mexican dish, called *chili con carne*—literally, chili with meat. The arrangement of the words in this bit of culinary nomenclature is significant and shows the relative importance of the ingredients of this much relished dish. The red-hot chili is supposed to be only a condiment; but here it is given the monopoly of the palate, and meat is reduced to the subordinate rôle of a mere flavor of the chili. And this saliva-stirring concoction is eaten by the Mexicans and by many other people, not with fear and trembling as a frigid Northerner might suppose, but *con mucho gusto*. Now let us substitute for the words "chili" and "carne" respectively the words "dissonance" and "consonance," and we shall come close to having the basic formula for our very modern music, viz.: dissonance with consonance. How we moderns have learned to eat musical chili! The above quoted Johannes Schreyer writes about this as follows: "Dissonance was originally a means of facilitating musical hearing; it helped to group, to differentiate and contrast the parts of the melody, to bring out prominently certain tones and chords, and in this way was an aid to memory. The old and seemingly pedantic rules laid down for the preparation and stepwise resolution of dissonance had a very sane purpose. They were meant to keep our sense of dissonance from becoming blunted. Once the dominant seventh and then gradually also all the other dissonances were declared no longer in need of preparation, dissonance became something common, even something banal. The study of Bach has acquainted and familiarized us with the interrupted and skipwise resolution of dissonance and, what is more, with its non-resolution—even in two-part writing (cfr. Bach's *Inventions*). There can be no question that our sense of disson-

ance has, by this time, been very much dulled. For slight excitations we often have no more sensibility at all, which explains the fact that our ear is able to stand the resolution of one dissonance into another, a thing that formerly irritated the "natural" sense very much. The only way to account for all this satisfactorily is, probably, to bear in mind that the process of hearing, originally a purely sensual one, has in the course of the last two centuries become more and more intellectualized and complicated with other impressions and, in this wise, naturally also more and more diluted, so to speak. As a matter of fact, many dissonances are no longer perceived by us as dissonances. In the case of some hearers it may even be that most dissonances do not exert themselves farther than the threshold of consciousness and so are not really felt at all."

* * *

In a news dispatch from London, dated June 11, we read the following: "Hymns used by Nonconformist churches in this country were vigorously criticized at a recent meeting here of the Congregational Union by Sir John McClure, an authority on music. Few of the tunes of the "Sankey type introduced from America," he asserted, even reached the standard of "respectable mediocrity", and many of them were "hopelessly vulgar." He described as "pitiable doggerel" the hymn called "Fight the Good Fight With All Thy Might."

If a staid gentleman like Sir John used language like that to give his estimate of the worth of these made-in-America Sankey hymns, what would he say, *a fortiori*, if he had in mind to characterize the hymn tunes found in some of the English Catholic hymnals so widely circulated in the United States? And if he were called upon to give his opinion of the laudatory reviews these hymnals have received and of some of the reviewers who, from essaying the rôle of protagonists of a principle dropped to the level of a Protean existence and latterly turned jellyfish,—what would he say?

Die Aufstellung des Chores.

Wir setzen voraus, dass jeder Chor einen *Dirigenten* hat, d. h. eine Persönlichkeit, nach dessen Willen und Intention der Chor singt und der diesen Willen durch äussere Zeichen kundgibt, nach denen die Sänger sich richten. Es gibt allerdings auch Chöre, welche keinen Dirigenten, sondern nur einen Taktschläger haben. Jeder Musiker, der sich in der Welt

etwas umgesehen, hat gewiss schon solche Automaten kennen gelernt.

Wir kamen auf einer Ferienreise einst in ein Dorf, als eben der Gottesdienst in der Kirche begann. Beim Eintritt in letztere hörten wir von einem gemischten Chor eine Palestrina'sche Messe, die Neugierde trieb uns auf die Orgelbühne. Dort auf der Orgelbank, stand oder sass ein Mann, welcher den Takt schlug, während der Chor fast gar nicht nach ihm sah und doch rhythmische und dynamische Abweichungen machte, die der Dirigent (!) nicht angab. Es war offenbar, dieser Mann konnte der richtige Dirigent nicht sein. Auf unsere Erkundigungen hin erfuhren wir, dass der zelebrierende Geistliche am Altar eigentlich der Dirigent sei und der junge Mann an der Orgel, der dazu auch noch Anfänger war, nur ein Nothbehelf sei.

Also wir stellen uns einen Dirigenten vor, der ein Gesangstück genau nach seinen Intentionen vorgetragen haben will. Derselbe wird sich selbst so aufstellen, dass er von allen Sängern gesehen werden kann. Zu Hause weiss man die Sache schon zu machen, wie aber, wenn man an einem fremden Orte, in einem fremden Saale singen soll?

Veranstalter von Konzerten und Konkursen sorgen in der Regel für alles andere, nur nicht für eine zweckmässige Ausstellung des Chores und des Dirigenten. Deshalb hat es uns gut gefallen, dass Hans von Bülow mit seiner Meininger Hofkapelle nicht bloss die Pulte für die Mitglieder, sondern auch ein Bänkchen für den Dirigenten überall mitschleppte. Wir haben einmal einem Konzerte im Theater zu Ems beigewohnt, wo Chor und Dirigent miserabel aufgestellt waren; dies wirkte sehr störend für die Mitwirkenden. Also der Dirigent muss auf einem erhöhten Punkte stehen, und zwar nicht zu weit von seiner Schar, damit er in beständigem Konnex mit ihr bleiben kann, auch nicht auf einem unsichern und wackeligen Stuhle, dass nicht etwa der Lenker des Ganzen bei *crescendo*- und *ff*-Bewegungen herunter purzelt. Es soll das schon vorgekommen sein.

Wenn alle Sänger den Bewegungen und Intentionen ihres Führers folgen, so müssen sie ihn selbstverständlich auch alle sehen können. Ist's ein grösserer Chor, so wird eine amphytheatralische Aufstellung nöthig sein. Stehen alle in gleicher Höhe, so ist es denen in den hintern Reihen unmöglich, den Dirigenten zu sehen, auch singt alsdann einer dem andern in den Rücken und der Klang geht nicht in den Saal hinein.

Es ist auch durchaus nicht gleichgiltig, an welcher Stelle des Saales ein Chor sich aufstellt. Die Tonwellen des Chores müssen un-

mittelbar an das Ohr der Zuhörer gelangen, sie dürfen nicht Umwege machen; dies geschieht z. B. im Kölner Gürzenich von einem Theile der Männerstimmen, welche wegen mangelhafter Einrichtung der Bühne statt direkt in den Saal hinein, erst sich gegenseitig ansingen müssen, was die Wirkung des sonst so starken und vorzüglichen Chores unbedingt beeinträchtigen muss. Auch dürfen, wie man das häufig findet vor dem Chore keine Fahnen, Draperien u., welche die Schallwellen hemmen, aufgestellt sein, und wenn auf Bühnen gesungen wird, muss dafür gesorgt werden, dass der Ton nicht in die Koulissen, statt in den Saal gelangt.

Einige Chöre stellen sich in *Hufeisenform* auf, so dass also der Dirigent mehr in die Mitte des Chores zu stehen kommt und die Spitzen diesem mehr in den Rücken als ins Gesicht sehen. Wir halten dies nicht für zweckmässig; denn erstens ist nöthig, dass alle Sänger nicht bloss die Bewegungen der *Arme* des Dirigenten, sondern auch sein Auge sehen können (wenn der Dirigent eine "Schlafmütze" ist, kann es allerdings gleichgiltig sein); zweitens kommt bei dieser Aufstellung die Tonmasse nicht so gleichmässig und unmittelbar in's Publikum, wie es sein muss. Wir halten dafür, dass die Ausstellung in Form eines *Vierecks* die beste für eine gleichmässige Klangwirkung ist.

Es fragt sich nun: In welcher *Reihenfolge* sollen die einzelnen Stimmen aufgestellt werden?—Beim gemischten Chor ergibt sich die Aufstellung von selber. Wenn man nicht bunte Reihe machen will, so stellen sich Sopran und Alt vorn, und dahinter Tenor und Bass. Beim vierstimmigen Männerchor sind die Ansichten verschieden. Einige Dirigenten stellen die äusseren Stimmen, welche in der Regel auch die Hauptstimmen sind, also I. Tenor und II. Bass, nach vorn, und zwar in gleiche Linie, der II. Tenor kommt dann meistens hinter der I., und der I. Bass hinter den II. zu stehen. Diese Aufstellung findet man häufig und sie hat das Gute, dass die beiden Hauptstimmen von den an Zahl häufig überlegenen Mittelstimmen nicht überwuchert und erdrückt werden. Dabei muss das Stimmen- und Stärkeverhältnis zwischen I. Tenor und II. Bass jedoch ein ziemlich gleiches sein, sonst geht es wie bei dem berühmten Männergesangsverein "Freuet Euch" in Hoppensack, von dem man stets nur den II. Bass hörte.

Die vorhin beschriebene Aufstellung war auch im Kölner Männergesangsverein lange Jahre gebräuchlich, und man kann nicht sagen, dass es schlecht geklungen hat, bis bei den

Vorbereitungen zu der letzten Londoner Konzertreise der damalige Dirigent Prof. de Lange eine andere Aufstellung probierte: Er stellte nämlich die vier Stimmen, mit dem I. Tenor angefangen, vollständig hintereinander in langen Reihen auf. Diese Aufstellung hat grosse Vorzüge, aber auch Nachtheile. Um mit den letzteren direkt zu beginnen, so muss bemerkt werden, dass jeder Sänger nur sich selber hört, er verliert jede Verbindung mit seiner "Stimme", er ist auf sich selber angewiesen, muss also bombenfest und musikalisch sicher sein, sonst geht's in die Brüche. Der II. Bass ist bei dieser Aufstellung am übelsten daran. Während die vorderen Stimmen wenigstens durch die "Harmonie" getragen und gehalten werden, kommt diese zu spät an den II. heran, als dass er sofort etwas davon profitieren könnte. Wir können deshalb eine solche Aufstellung weniger musikalisch gebildeten Vereinen nicht empfehlen. Der Kölner Männergesangsverein dagegen hat dieselbe bei seinen Konzerten bis jetzt noch beibehalten, da es sich herausgestellt, dass hierbei der Gesamtklang, das Ensemble, von vorzüglicher Wirkung ist. Die Akkorde kommen rund und schön in das Publikum, man hört keine Stimme hervortreten, das Ganze ist abgerundet, und das ist gewiss nicht gering anzuschlagen. Die englischen Kritiker rühmten gerade dieses "wundervolle Ensemble", das (nebst den übrigen Erfordernissen) mit seinen Grund in der angegebenen Aufstellung hat.

In jedem Verein gibt es gute und minder gute Sänger. Nun haben viele Dirigenten die Gewohnheit, die guten alle vorn zu stellen, und die schlechten "mitten drein" zu stopfen, so dass sie gleichsam als Statisten fungieren. Wir können diese Praxis nicht loben, weil sie zum Nutzen des ganzen Chores nicht beiträgt. Es wird die *Schwächeren* bedeutend stärken, wenn sie *vorn* stehen, so dass die Guten ihnen in die Ohren singen, dadurch erlangen sie mehr Sicherheit, und die Kraft des ganzen Chores gewinnt dadurch entschieden. Bei Knabenchören haben wir selber diese Praxis mit gutem Erfolge angewandt.

Von grosser Wichtigkeit für ein schönes Ensemble ist es, wenn jedes Mitglied eines Chores seinen *bestimmten Platz* hat und diesen bei den Proben als auch bei den Aufführungen innehält. Natürlich ist dann ein reger und fleissiger Probebesuch erforderlich, ohne diesen kann überhaupt nichts geleistet werden. Diese Massregel mit den festen Plätzen hat etwas angenehmes und nützliches. Angenehm ist es für den *Dirigenten*, welcher genau weiss, wo die einzelnen Mitglieder mit ihren Schwächen und

Vorzügen sitzen, ihm wird dadurch die Korrektur vorgekommener Fehler wesentlich erleichtert. Angenehm und nützlich ist eine solche Aufstellung für die Sänger, welche sich aneinander gewöhnen, korrigieren und unterstützen können. Auch erleichtert sie die in manchen Vereinen eingeführte Kontrolle über den Probebesuch.

Zu einer guten Aufstellung gehört auch, dass die Sänger nicht zu *dicht* bei einander stehen dies hindert die freie Entfaltung des Atmens, mancher fühlt sich dadurch unangenehm beeinflusst, wenn ihm so unmittelbar ins Ohr oder in die Tasche gesungen wird, dann wird dabei in den seltensten Fällen genau auf den Dirigenten achtgegeben. Zu *lose* Aufstellung taugt aber auch nicht, der Chor darf nicht zu weit vom Dirigenten und die Mitglieder nicht zu weit voneinander stehen, alle Faktoren, müssen stets eine bequeme Fühlung behalten. Sehr unangenehm ist daher die Aufstellung, wo die Stimmen durch ein dazwischen tretendes Orchester räumlich zu sehr von einander getrennt werden.

Mancher wird vielleicht sagen: "Wozu dies alles? Wir wissen das ja schon!" Mag sein, aber es wird nicht immer beachtet, wir haben dies zu häufig erlebt. In manchen, sogar besseren Vereinen, wird es mit der Aufstellung nicht genau genommen. Am Wohnorte selber kann man sich schon an eine bestimmte Aufstellung gewöhnen, da man dort gewöhnlich in demselben Lokale singt. Wird jedoch an einem fremden Platze gesungen, so ist es Regel, dass man vorher, wenn dies möglich ist, erst eine kleine *Aufstellungsprobe* macht.

Die Stellung oder besser *Haltung* der Sänger im Chore gibt uns Veranlassung, noch einige Worte zu bemerken. Wir haben Probelokale gesehen, wo für die Sänger gar nichts zum Sitzen eingerichtet war, sie waren also genöthigt, *nur stehend* zu singen. So singt es sich allerdings am besten, allein ein bis zwei Stunden so zu probieren, das ermüdet doch zu sehr. In andern Lokalen, besonders in Wirthshäusern, stehen für die Sänger Tische und Stühle bereit. Wenn alle Sänger den Dirigenten sehen wollen, können die Tische also nur einseitig besetzt werden, das nimmt jedoch viel unnützen Raum hinweg. Die Tische, überhaupt die Wahl des Lokales, geben willkommene Gelegenheit, etwas zu trinken, dabei wird auch geraucht (das ist ein wunder Punkt!), das sind alles Sachen, welche die Aufmerksamkeit der Sänger ablenken, sie aber direkt abzuschaffen, hält schwer. In andern Vereinen wird die Sache mehr konzertmässig betrieben, dort stehen im Probesaale Stuhlreihen für die Sänger, auf jedem Stuhle liege die "Stimme"

mit dem Namen des Sängers darauf; rauchen ist verpönt, trinken, wenn auch nicht gerade verboten, geschieht doch nicht allgemein. Während des Probierens sitzen die Sänger; von Zeit zu Zeit, z. B. wenn ein Lied fertig gemacht ist, erheben sich die Sänger und singen das Ganze stehend. Das halten wir für praktisch.

Zur richtigen Haltung des Chores gehört auch, dass jeder Sänger gerade steht (oder sitzt) und nicht mit vorn übergebeugtem Oberkörper singt. Durchaus nicht zu dulden sind die "verlorenen Posten", welche sich gern für sich halten, an einen Gegenstand sich bequem anlehnen und nun, für sich Takt schlagend, drauf los singen ohne sich im geringsten um den Dirigenten zu kümmern. Solche Käuze haben wir häufig bei grösseren Chorvereinigungen, Bundesfesten etc. gefunden, wo also mehrere Vereine zu einem Chor zusammen-treten. Jeder Dirigent soll seine Leute gewöhnen, ihn immer im Auge zu behalten und nur so zu singen, so zu ritardieren und zu accelerieren, wie er will. In dieser Beziehung haben uns die belgischen Vereine auf den grossen Gesangskonkursen gut gefallen; sie sangen, allerdings das Notenblatt in der Hand, aber fast alles auswendig und hingen mit ganzer Seele an ihrem Feldherrn. Der deutsche Michel lässt sich gern etwas gehen, es kommt ihm nicht darauf an, voran zu singen, wenn auch ein rit. in der Stimme verzeichnet steht; man sieht noch immer zu viel Herren, welche sich ins Notenblatt so vertiefen, dass sie für den Dirigenten kein Auge haben. Dr. Franz Witt, der Präsident des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins, hielt vor mehreren Jahren eine Probe in Köln ab mit freiwillig sich meldenden Sängern, um zu zeigen, wie gesungen und dirigiert werden soll. Diese Probe, wir haben sie aktiv mitgemacht, war im allgemeinen sehr interessant. Witt machte an einer Stelle ein rit., wo keins verzeichnet stand (nicht alle Komponisten machen Vortragszeichen). Ein Herr aus dem II. Tenor sang voran, weil er nicht auf den Dirigenten gesehen. Witt schlug ab und machte eine betreffende Bemerkung. Der betreffende Herr wollte sich damit entschuldigen, es stehe kein rit da. Darauf sagte Witt sehr richtig: "Ich bin das lebendige Ritardando." Und so soll es auch sein. Die Dirigenten sollen endlich einmal aufhören, bloss Taktschläger zu sein, und die Sänger — stets mit der Nase im Notenbuch zu liegen!

A. HIRTZ.

CORRIGENDA:

In der Musikbeilage zur letzten Nummer, Seite 65, soll in dem zweitletzten Takte die zweite Achtelnote der Oberstimme h statt a sein.

